

Morgen- und Abendland in der Musikgeschichte

Unter denjenigen, welche die geistigen Geschicke der Menschheit, insbesondere die ersten Regungen und das Wachstum gedanklicher, literarischer und künstlerischer Arbeit in unserem Abendlande zum Gegenstand wissenschaftlicher Studien gemacht haben, ist es längst eine feststehende Tatsache, daß auf vielen Gebieten die Bewegung zu einem höheren Streben im Osten ihren Ausgangspunkt genommen hat. An der Spitze des europäischen wissenschaftlichen Denkens stehen nicht die Griechen des Mutterlandes, sondern die der Kolonien Kleinasiens, der Milesier Thales und seine Nachfolger. Daß Pythagoras bei den ägyptischen Priestern in die Schule ging, ist eine alte Überlieferung. Die ältesten griechischen Dichtungen der Ilias und Odyssee weisen ebenfalls schon durch den ionisch-äolischen Dialekt, in dem sie verfaßt sind, auf Kleinasien hin.

In der antiken Musik bezeugen die phrygische und die lydische Tonart den starken Einfluß derjenigen griechischen Musikübung, die den Einwirkungen von Osten her stetig ausgesetzt war. Die Abhängigkeit Europas von Vorderasien hat sich dann in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung noch stärker ausgewirkt. Das Christentum trat seinen Weg in die Welt von Palästina aus an, in seinem Gefolge die Ausbildung der liturgischen und andern Einrichtungen. Neuerdings haben die Forschungen von Strzygowski nachdrücklich die Aufmerksamkeit auf die Zusammenhänge der abendländischen kirchlichen Baukunst mit der Vorderasiens hingelenkt.

Wie verhält sich nun in diesem Betracht unsere europäische Musik? Ist auch sie dem Osten in ähnlicher Weise verpflichtet oder eine Eigenschöpfung der Kultur Europas, zumal des lateinischen Genius?

Die seit dem Aufblühen musikgeschichtlicher Studien vorherrschende Anschauung über die Entstehung unserer Musik ging der Hauptsache nach dahin, daß als Ausgangspunkt ihrer Entwicklung Rom hingestellt wurde. Da der mittelalterliche Kirchengesang, die wichtigste Grundlage aller europäischen Kunstmusik, auch der römische heißt und in der Tat von Rom aus in die Länder der lateinischen Kirche verbreitet worden ist, so glaubte man, in Rom habe die Wiege unserer abendländischen Musik gestanden. Die Tatsache, daß die fünf Bücher *de institutione musica* des Römers Boethius im ganzen Mittelalter und bis auf die Universitäten des 16. Jahrhunderts ein fast kanonisches Ansehen genossen, vermochte diese Auffassung kräftig zu stützen. Da weiter die römische Musik, und gerade die fünf Bücher des Boethius beweisen es, nur ein Ableger der griechischen war, indem das politisch unterjochte Griechenland dem siegreichen Römer seine Kultur und Kunst vermittelt hatte, so glaubte man an eine ununterbrochene Weiterentwicklung der klassisch-antiken, griechisch-römischen Musik im Mittelalter. Das entsprach auch der Wertschätzung der Antike, ihrer Kultur und ihres Geisteslebens, welche die Renaissance und die Folgezeit bis ins 19. Jahrhundert auszeichnete.

Zuletzt hat der flämische Forscher August Gevaert, der auch als Gelehrter hoch verdiente Direktor des Brüsseler Konservatoriums († 1908), eine starke

Einwirkung antiker Musik in der mittelalterlichen angenommen, in seiner *Mélopée antique dans le Chant de l'Eglise latine*. Eines der Argumente Gevaerts war die Beobachtung häufiger Wiederholungen von Melodien auf die verschiedensten Texte im mittelalterlichen Gesangbuch, dem Antiphonar. Gevaert brachte sie mit der Form des antiken „Nomos“ zusammen. In der Tat würde eine Bezeichnung wie „Gesetz, Regel, Maßstab“ ganz gut für eine solche Wiederholung passen. Nun war aber der Nomos eine weitausgesponnene, mehrsägige Form, bei welcher ein entscheidender Anteil der Instrumentalmusik zukam, die lateinische Antiphone dagegen, für welche Gevaert die häufige Übernahme desselben melodischen Gutes ausführlich darlegt, ein unbegleiteter, ganz kurzer, höchstens drei bis vier Glieder umfassender Gesang. Die Verwendung einer und derselben Singweise auf verschiedene Texte im Antiphonenschatz läßt sich besser auf die Psalmodie zurückführen, bei welcher das Absingen aller Verse eines Psalmes im selben melodischen Schema immer die Regel gebildet hat: diese Ableitung ist um so naheliegender, als tatsächlich mit jeder Antiphone zuerst ein ganzer Psalm verbunden war. Eine dieser psalmodischen ähnliche Übung läßt sich bis heute im Orient nachweisen, in den sog. Maqamen der Araber; sie bedingt geradezu die Inanspruchnahme eines und desselben melodischen Typus für die verschiedensten Texte. Man kann noch weitergehen und an die neuere Auffassung der Philologen erinnern, nach welcher der Hexameter, der jambische Dimeter usw. zunächst eine melodische Vortragsformel war, das musikalische Kleid, in dem ausgedehnte poetische, epische oder lyrische Stoffe ihre künstlerische Fassung gewannen, das aber später seinen musikalischen Charakter verlor, so daß nur mehr das prosodisch-metrische Gerüst übrig blieb. Ohne Zweifel sangen die alten Rhapsoden in solchen Formeln und Vortragsweisen die Verse der Ilias und Odyssee. Es gibt deren aber noch heute, besonders bei den Völkern in Asien, wie die Untersuchungen gefangener Asiaten während des Weltkrieges gezeigt haben. Die Esthen singen die vielen tausend Verse ihres Nationalepos Kalevi Poeg, die Serben und Kroaten ihre aus Hunderten von Versen bestehenden Heldenlieder nach einer und derselben ewig wiederholten Weise; namentlich aber die Nordwiner, Syrjänen, Kaukasusvölker pflegen diesen Vortrag¹. Gevaerts Hinweis aber auf die Ähnlichkeit gewisser lateinischer Hymnen- und Antiphonenmelodien mit den erhaltenen Resten altgriechischer Musik besteht zu Recht; er ist sogar durch den jüngsten Fund eines altchristlichen Hymnus in Dyrrehynchos bestätigt worden. Man darf aber auch da nicht außer acht lassen, daß die griechisch-hellenistische Musik vornehmlich instrumental und instrumental-vokal war, das Christentum aber den unbegleiteten Gesang bevorzugte und lange Jahrhunderte hindurch die Instrumente aus den gottesdienstlichen Versammlungen verbannt hat. Das Altertum verwendete Aulos und Kithara selbst bei kultischen Feiern.

Ein anderes Argument Gevaerts bezog sich auf die Tonarten des mittelalterlichen Kirchengesanges, die er direkt aus antiken Vorbildern ableitete.

¹ Vgl. die Nachweise bei Rob. Lach, Vorläufiger Bericht über die im Auftrage der K. Akademie der Wissenschaften erfolgte Aufnahme der Gefänge russischer Kriegsgefangener im August bis Oktober 1917 (Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissenschaften, philos.-histor. Klasse, 189. Band, 3. Abhandlung S. 12 ff.).

Je mehr man indessen die mittelalterlichen Singweisen stilistisch untersuchte, um so mehr geriet die bisherige Aufstellung ins Wanken, und heute darf man als sicheres Ergebnis der geschichtlichen Forschung hinstellen, daß die praktische Musik des Altertums im Mittelalter weder eine ruhige Fortsetzung, noch eine organische Weiterentwicklung erlebte, sondern geradezu eine jähe Unterbrechung: die mittelalterliche Musik erhob sich auf den Trümmern der Antike.

Wie war denn die Musik in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung beschaffen? Die klassisch-griechische war längst zerfallen, Virtuosität und freie Instrumentalmusik hatten die Oberhand gewonnen. Massentwirlungen waren das erstrebte Ziel, und diese sind meist das Zeichen des Niederganges einer Kunst. In den Pantomimen, der beliebtesten Form zur Zeit der römischen Kaiser, mimischen Darstellungen und Tänzen in den Theatern, die mit Chorgesängen untermischt waren, und sich in etwa mit unsern Opern vergleichen lassen, standen dem zahlreichen Gesangspersonal Spieler von Instrumenten zur Seite, zumal von höheren und tieferen Flöten, welche die Melodie spielten, während lärmende Schlaginstrumente zur Angabe und Verstärkung der Rhythmen Verwendung fanden. Geradezu Monstrevorstellungen von einer Unmasse von Sängern und Spielern sind bezeugt. Dazu kamen gesangliche und instrumentale Aufführungen im eigenen Hause, ein Genuß, den sich wohlhabende Musikfreunde gerne verstatteten. Für diese Zwecke stand in den größeren Städten zahlreiches Künstlerpersonal beider Geschlechter zur Verfügung. Bei den Römern hatte sich die Musik, wie es scheint, niemals über die niedrigen Ziele des Vergnügens, der Eitelkeit und des Luxus erhoben¹. Beliebt waren Privatkonzerte in den vornehmen Familien noch in späteren Jahrhunderten. Der kaiserliche Hof ging da allen voran. Zu den Musikanten, die sich da hören ließen, stellte die syrische Nation das größte Kontingent. Die Syrer galten als Meister der musikalischen Kunst; syrische Sänger und Sängerinnen buhlten in den öffentlichen Theatern und in privaten Veranstaltungen um Gunst und Lohn. Auch in den römischen Provinzen des Nordens traten in den Theatern, die es bis ins 6. Jahrhundert n. Chr. gab, umherziehende Musiker auf, Sänger und Spieler.

Alledem hat aber die Völkerwanderung mit ihren sich immer erneuernden Fluten von Menschenmassen und ihren Verwüstungen ein jähes Ende bereitet. Auch die nationalgriechischen Instrumente, die Lyra und der Aulos, die übrigens aus Thrakien und Kleinasien stammen, haben die Stürme nicht überdauert; nur die Kithara scheint in barbarischen Formen eine Zeit lang noch ihr Dasein gefristet zu haben, und die wichtigsten Musikinstrumente des Mittelalters und der Neuzeit stammen anderswoher als aus der griechisch-antiken Welt. Die Orgel macht, wie wir sehen werden, nur eine scheinbare Ausnahme.

Eine Überlieferung und Weiterbildung der hergebrachten musikalischen Formen war damit unmöglich; auch die künstlerische Kultur war vernichtet. Ein kümmerlicher Rest spätantiken Musiktreibens mag sich höchstens bei den herum-

¹ Sie besaß für die Römer keine solide utilitas, sondern war nur eine delectatio puerilis. Vgl. darüber Albert, Die Stellung der Musik in der antiken Kultur, in: „Die Antike“ II (1926, Heft 2) 136–155.

ziehenden, fahrenden Musikanten erhalten haben, von denen die frühmittelalterlichen Quellen berichten.

Langsam und spät erst traten Ansätze zu einer neuen Musikkultur in die Erscheinung. Diese neue Kunst wurde die mittelalterliche, und auf ihr sollte sich der stolze Bau der neueren Musik aufrichten, in dessen Hallen wir noch weilen und uns so wohl fühlen. Wer aber hat zu diesem Bau die Fundamente geliefert? Die Antwort darauf lautet: viel mehr, als man lange annahm, ist die mittelalterliche Musik der des Orients verbunden und dadurch mehrfach musikalischen Urzuständen; man kann sogar sagen, daß sie alles entwicklungsgeschichtlich Brauchbare von diesen übernommen, in den Bereich einer wirklichen Kunstübung emporgehoben und dem künstlerischen Allgemeingut der Menschheit zugeführt hat.

Die Einwirkungen orientalischer Musik setzten gleich zu Beginn der christlichen Ara ein. Ihr Haupteinflaßtor war die christliche Liturgie. Hier handelt es sich demnach um Beziehungen des östlichen Kultgesanges zu dem des Westens. Diese künstlerische Interessengemeinschaft hat bis zur endgültigen Trennung beider Kirchen bestanden, und gleichzeitig mit dem kirchlichen Bruch erfolgte der musikalische, den die Erfindung des Liniensystems durch Guido von Arezzo äußerlich bezeichnet, in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts, seit welcher Orient und Okzident in der Tonschrift ihre eigenen Wege gehen.

Eine zweite Welle orientalischer Musik zog die Berührung mit den Sarazenen in Spanien und Sizilien und während der Kreuzzüge nach sich. Sie kam vornehmlich den Instrumenten zugute, von denen viele damals der lateinischen Kunst und Kultur vermittelt wurden. Zugleich hielten manche Formen arabischer Gesangsmusik ihren Einzug in die südfranzösische Übung. Auch die Musiktheorie des Abendlandes blieb von diesen Einwirkungen nicht frei, und zwar wurde die Herübernahme muselmännischer Musikgelehrsamkeit am stärksten in der Zeit des Eindringens des arabischen Aristotelismus in die Gedankenwelt des Abendlandes im 12. und 13. Jahrhundert.

Ein Umstand, der gleich beim Eintritt in die Untersuchung der mittelalterlichen Musik zu denken gibt, ist die Verschiedenheit ihres schriftlichen Kleides von der antiken Tonschrift. Zwar ist der unter den Papyri von Dyrhrhynchos aufgefundenene fragmentarische christliche Hymnus¹ in griechischer Buchstabenschrift niedergeschrieben; aber er bildet eine Ausnahme, die sich aus dem poetisch geformten Texte erklärt, wahrscheinlich ist es auch kein liturgisches, sondern ein geistliches Privatlied, das Werk eines frommen griechisch-ägyptischen Christen. Die ganze Sammlung von Gesängen dagegen in den liturgischen Büchern lateinischer, aber auch griechischer und armenischer Herkunft steht in der sogenannten Neumenschrift aufgezeichnet, die keine Fortsetzung der altgriechischen Tonschrift darstellt, sondern ihren Ursprung nach Asien zurückleitet. Außerhalb der Analogie mit den antiken Gesangstexten stehen die christlich-liturgischen auch insofern, als sie ganz überwiegend in Prosa geformt sind, nicht in metrischen Maßen. Wie auch die ursprüngliche Fassung

¹ Vgl. Albert in der „Zeitschrift der Deutschen Musikgesellschaft“ IV (1922) 524 und in „Die Antike“ II (1926) 282, sowie Ursprung in „Theologie und Glaube“ 1926, 387 ff.

des Psalters rhythmisch oder metrisch mag gelautet haben, die griechische Lesart der Septuaginta, die vielen Judengemeinden der Diaspora geläufig war, und die lateinischen Bibelübersetzungen stehen in Prosa, und das ist von ausschlaggebender Wichtigkeit. Im Gegensatz dazu sind die Texte aller auf uns gekommenen Reste antiker Musik in den poetischen Maßen des Altertums verfaßt. Diese Verschiedenheit hatte wesentliche Folgerungen für das melodische Kleid der Texte. Ein in straffer Metrik geformter Text wird die musikalische Wiedergabe meist eng an das Wort binden, so daß die prosodischen Länge- und Kürzeverhältnisse des Textes auf die Singweise übergehen. So verhält sich in der Tat die gesamte antike Gesangsmusik: prosodisch kurze Silben haben einen kurzen Ton, lange können deren mehrere haben. Anders ist die Behandlung der Prosatexte in allen christlichen Riten, denen der Armenier, Byzantiner und Lateiner, um nur die wichtigsten zu nennen. Ganze Gattungen liturgischer Lieder umgeben den Text mit Figuren, auch prosodisch kurze Silben; andere sind sogar mit Koloraturen versehen, Melismen, wie man sie nennt. Das ist aber ein der antik-klassischen Musik durchaus fremdes Ideal, aber echt orientalisches und noch heute daselbst in Wirksamkeit.

Wenn Beziehungen des lateinischen Kirchengesanges im Mittelalter zu den Kirchen des Ostens in Frage stehen, so müssen diese am ehesten bei denjenigen Gesangsgattungen in die Erscheinung treten und sich nachweisen lassen, die bis in die urchristlichen Zeiten zurückreichen. Solche sind aber die liturgischen Solostücke der Messe, die sog. Gradualresponsorien und ganz besonders die Traktus genannten Gesänge, deren Texte zuerst und noch im frühen Mittelalter ausschließlich dem Psalter, dem ältesten Gesangbuch der Kirche, entnommen waren, während für die andern Gesangstücke der Messe auch andere Teile der Bibel Texte beisteuerten. Diese letzteren gehören einer jüngeren Schicht im Kirchengesangbuche an. Die stilistische Untersuchung der Traktus hat nun eine eigenartige Technik der Koloratur oder der Melismatik aufgedeckt, die unsern europäischen Gewohnheiten ganz entgegen ist.

Unsere europäische Koloratur ist dem Wesen nach interpretierend; sie will einen besonderen Gedanken, ein Wort künstlerisch ausdeuten, seinen Sinn uns durch besondere melodische Mittel vorhalten, heftet sich darum auch an die Silbe des Wortes, welche Trägerin des Ausdruckselementes ist, die Akzentilsilbe. Man kann dies unzähligemal in den Arien der Kantaten, Dratorien und Opern, auch vieler Kirchenwerke seit dem 17. Jahrhundert beobachten. Nur um eine komische Wirkung hervorzubringen, oder aus Ungeschick legt der Komponist einmal eine Koloratur auf ein unbedeutendes Wort oder eine unbetonte Silbe. Anders die Koloratur in der mittelalterlichen liturgischen Monodie.

Lange hat man ihren recht ausgedehnten melodischen Gewinden hilflos gegenübergestanden; man hielt sie für das Ergebnis einer sorglosen schriftlichen Überlieferung oder geschmacklose Erzeugnisse ungebildeter Sänger. „Codicesgurgeleien“ nannte sie sogar der verdiente Palestrinaforscher Haberl. Erst in unseren Tagen hat man diese Melismentechnik näher untersucht, und da tat sich ein anderes, ungemein eigenartiges Bild auf. Die Koloraturen oder Vokalisen, die sich in den sämtlichen Messgesangbüchern des Mittelalters ohne Ausnahme finden, sind nämlich nicht planlos über die alten Gesänge hin-

gestreut, sondern stehen nur in bestimmten Stücken, da aber immer und regelmäßig. Es sind das diejenigen Gesangsarten, die von jeher und im ganzen Mittelalter von den Solisten ausgeführt wurden, nicht vom Chor der liturgischen Sänger, der Schola Cantorum, oder gar der ganzen Versammlung. Die Koloratur ist also damals, wie übrigens auch in neuerer Zeit, vornehmlich Solomusik. Dies gilt bis zu dem Grade, daß Melismen, Koloraturen nicht nur etwa an Festtagen vorkommen, sondern auch an gewöhnlichen Sonntagen, ja sogar an Werktagen überall da, wo der Solist vorgesehen ist, und zwar in der Liturgie der Messe wie des Stundengebetes, des Offiziums. Selbst die Messen der Buß- und Fastenzeit sind davon nicht ausgenommen. Ein Blick in die heutigen (vaticanischen) Choralbücher reicht aus, um in diesem Punkte klar zu sehen. Also: Koloratur, Melismen und Solist gehören in alter Zeit unzertrennlich zusammen; wo ein Solist in Tätigkeit tritt, dürfen wir mehr oder weniger ausgedehnte Melismen erwarten, und umgekehrt, wenn ein Gesang solches melodische Figurentwerk aufweist, dürfen wir schließen, daß er zuerst dem liturgischen Vorsänger angehörte.

Es gibt nun auch Beispiele einer Interpretationskoloratur im gregorianischen Gesange. So wird im Allelujavers der Bekennermessen: *Iustus ut palma florebit, der Gerechte mit der Zeder des Libanon und ihrer Herrlichkeit verglichen*; das gibt Veranlassung zu einer ausgedehnten und sehr schönen Koloratur. Oder am Kirchweihfest singt der Solist im Allelujavers: *Adorabo ad templum sanctum tuum et confitebor nomini tuo*; da erscheint über *confitebor* eine ausgedehnte, wunderschöne Vokalise, die um so weniger auffällt, als die urchristliche Bezeichnung für den Vorsänger *confessor* war und seine Tätigkeit ein *confiteri*¹. Diese und andere Beispiele interpretierender Koloratur sind aber jüngeren Alters und im ganzen genommen wenig zahlreich. In den ältesten Messegesängen vielmehr, den Traktus und Gradualien, stehen die Vokalisen regelmäßig auf den letzten Wortsilben und zwar unmittelbar vor einer logischen Interpunktion, also dort, wo wir ein Komma, einen Strichpunkt, Doppelpunkt und Punkt machen, d. h. die Koloratur hat Interpunktionsbedeutung. Sieht man genau zu, so beobachtet man, daß viele Melismen im Laufe des Kirchenjahres zu häufiger Verwendung gelangen, und zwar gibt es in jeder Tonart und in jeder Gesangsgattung eine Reihe von Melismen, die immer und immer wiederkehren, regelmäßig aber nur in derselben logischen oder Interpunktionsfunktion, d. h. ein Kommamelisma steht niemals als Strichpunkt-, Doppelpunkt- oder gar als Finalmelisma. Die alten Sänger besaßen so einen Schatz von ungefähr einem halben Hundert Melismen, die an den logischen Ruhepunkten eingesetzt

¹ Wie sehr dem Vorsänger das Herz aufging, wenn der liturgische Gesangstext ihn an seine eigene Tätigkeit erinnerte, sieht man auch an dem Gradualresponsum des zweiten Sonntags nach Epiphanie, wo die Versworte: *Confiteantur domino misericordiae ejus*, und zumal das erste Wort in außergewöhnlich langen Koloraturen sich ergehen. Daß übrigens *confessor* in alter Zeit soviel wie „Sänger“ bedeutete, davon bewahrt noch die heutige Liturgie allerlei Spuren; so die großen Karfreitagsfürbitten, in denen gebetet wird *pro omnibus episcopis, presbyteris... ostiariis, confessoribus, virginibus, viduis*. Hier können die *confessores*, die den *ordines minores* folgen, unmöglich die „Beichtiger“ sein, wie sie gewöhnlich übersetzt werden: es sind die Kirchenfänger.

wurden und zwar auf den letzten Wortsilben, nicht etwa den Akzent-silben¹.

Sehr bemerkenswert ist aber, daß nicht nur der römisch-gregorianische Kirchengesang, von dem bisher allein die Rede war, sondern auch die andern alten liturgischen Gesangsarten, der mailändisch-ambrosianische und der altspanisch-mozarabische — vom alten gallikanischen Gesang wissen wir nichts — in allen diesen stilistischen Dingen sich genau so verhalten. Erwägt man, daß Liturgieforscher wie Duchesne, Bäumer und Baumstark für die mozarabische Liturgie starke Beziehungen zum Osten annehmen, so gewinnt die Tatsache ein großes Gewicht, daß die mozarabischen Gesangbücher in der melodischen Ausschmückung ihrer Gesänge und der Interpunktionsstellen noch weiter gehen als die mailändischen und römischen.

Das ist nun ein unseren künstlerischen Anschauungen durchaus zuwiderlaufendes Verfahren. Woher stammt es? Unmöglich aus der lateinischen Kirche, denn wir wissen heute, daß die östlichen Liturgien ohne Ausnahme die gleiche Technik kennen und ausüben. Da aber die Griechen, Syrer, Armenier, Kopten usw. sie sicher nicht von den Lateinern übernommen haben — im Osten verhielt man sich überhaupt gegen Einwirkungen vom Westen her eher ablehnend —, so bleibt nur die umgekehrte Annahme übrig: die Lateiner haben sie von den orientalischen Sängern, und zwar muß die melismatische Interpunktion sehr alt sein, denn sie findet sich sogar bei den Juden, auch denjenigen, die im Laufe der beiden Jahrtausende nach der Zerstörung des Tempels niemals mit christlichen Gemeinden in nahe und dauernde Berührung gekommen sind, wie z. B. die Juden im südarabischen Lande Jemen². Man kann dem Schluß nicht ausweichen: die melismatische Interpunktion ist ur- und vorchristlich, synagogal. Man muß aber noch weiter zurückgehen und sagen: sie ist primitiv, ein Rest der ältesten künstlerischen Versuche und Arbeit der Menschheit. Die Untersuchungen, die Robert Lach während des Weltkrieges an zahlreichen Gefangenen russisch-asiatischer Herkunft vornehmen konnte³, haben sie bei diesen Naturvölkern festgestellt, und bei uns kann ein jeder ähnliches an Kindern beobachten, die gerne da, wo sie beim Sprechen eine Pause machen, die Stimme weiter artikulieren lassen. Diese urmenschliche, dann asiatisch-semitisch-synagogale Praxis ist in den christlichen Liturgien des Ostens stilisiert worden, am feinsten und kunstgerechtesten jedoch im gregorianischen Gesange von den römischen Sängern oder denjenigen, welche die römischen liturgischen Lieder fixiert haben.

So ist die ganze Gattung des mittelalterlichen liturgischen Sologesanges dem Osten verpflichtet. Dasselbe gilt, wiewohl in anderer Weise, vom Chorgesange, den sog. Antiphonen. Der liturgische Sologesang gregorianischer Art führt uns bis zur Synagoge zurück, die antiphonische Chormusik zu den Syrern. Die Syrer haben ihre musikalische Begabung auch in den Dienst des Christentums gestellt. Von Edessa und Antiochien her verbreitete sich bereits im 4. Jahrhundert die neue Psalmodie in Doppelchören, die auch anti-

¹ Die ausführlichen Nachweise finden sich in meiner „Gregor. Formenlehre“ (Einführung in die gregor. Melodien Band III [Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel]).

² Vgl. die Singweisen solcher Judengemeinden in Jdelsohns Hebräisch-orientalischem Melodienschatz.

³ Vgl. a. a. D.

phonische hieß, und der hl. Ambrosius, der große Bischof von Mailand, hat sie noch im selben Jahrhundert ins Abendland verpflanzt, secundum morem orientalium partium, wie es in den Quellen heißt.

Von da an läßt sich die Mitwirkung griechischer oder syrisch-griechischer Musiker am Aufbau des römischen Kirchengesanges immer wieder belegen. Sie haben den künstlerischen Zusammenhang von Morgen- und Abendland viele Jahrhunderte hindurch aufrecht erhalten. Ein wichtiges künstlerisches Ereignis war die Ordnung des Kirchengesanges in Byzanz unter Kaiser Justinian im 6. Jahrhundert. Byzanz war damals der Sammelpunkt für die aus dem Orient zufließenden künstlerischen Bewegungen. Erst seit 330 die neue Hauptstadt des römischen Reiches, entschädigte es sich für die mangelnde große Vergangenheit durch allen Prunk, den die Nähe Asiens erreichbar machte. Bereits vor Justinian muß der Kirchengesang daselbst ungewöhnlich reich ausgestattet gewesen sein, denn er hat die Zahl der an der Hauptkirche dafür angestellten auf 110 Lektoren und 25 Sänger beschränkt. Diese Einrichtungen lernte auch Gregor kennen, der als diplomatischer Abgesandter in Byzanz weilte, und ihnen später für seine Ordnung der stadtrömischen Liturgie mancherlei Anregung entnahm, so daß er sich in einem Schreiben gegen den Vorwurf verteidigen mußte, er habe die Griechen zu sehr nachgeahmt. Griechische Amtsbezeichnungen haben mehrere der Sänger seiner Schola Cantorum, wie Paraphonista, Archiparaphonista¹; das Haus, in dem die Singknaben zusammenwohnten und erzogen wurden, hieß Orphanotrophium, eine Bezeichnung, die wörtlich und dem Sinne nach im Lateinischen durch Conservatorium wiederzugeben ist. Der erhöhte kanzelartige Platz, von dem aus die kirchlichen Solisten ihres Amtes walteten, hieß Ambo (von ἀναβαίνειν aufsteigen). Griechisch sind die Namen der Tonarten des römischen Gesanges, wie authentisch und plagal, protus, deuterus usw., und zwar nicht altgriechisch, denn die antiken Autoren über Musik kennen diese nicht, sondern mittelgriechisch-byzantinisch². Byzantinisch sind viele Zeichen der lateinischen Neumenschrift; einige haben sogar griechische Namen, wie Podatus, Cephalicus, Quilisma, Epiphonus u. a. In den Quellen des römischen Zeremoniells des 7.—12. Jahrhunderts figurieren mehrfach Gesänge in griechischer Sprache, innerhalb wie außerhalb der Liturgie. Die Päpste griechischer und syrischer Abstammung im 7.—9. Jahrhundert hielten naturgemäß darauf, Vertraute und Beamte ihrer Sprache und Nation in ihrer Nähe zu haben. So mußte der griechische Einschlag in der römischen Liturgie lebendig bleiben und wachsen. Auch im Norden wurde griechischer Einfluß bemerkbar, als seit dem 8. Jahrhundert

¹ Bereits der dem 7. Jahrh. angehörige erste Ordo romanus, das älteste Zeremonialbuch der päpstlichen Liturgie, hat diese Bezeichnung. Da in der damaligen griechischen Musiktheorie „paraphon“ die Bezeichnung für die Intervalle der Quinte und Quarte war, so muß Paraphonista so viel bedeuten wie einen Quinten- oder Quartensänger. Schon im 7. Jahrh., und nicht erst im 9. oder 10. Jahrh., wie man bisher glaubte, muß demnach das zweistimmige Singen und zwar als Quinten- oder Quartensängerwiederholung der liturgischen Melodie in Rom bekannt und gepflegt worden sein. Ohne Zweifel stammt auch diese Praxis aus Byzanz. Vgl. darüber die „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ IX 2 ff.

² Erst im 10. Jahrh. sind die durch Boëthius dem Mittelalter bekannt gewordenen Tonartenbezeichnungen der Antike, dorisch, phrygisch usw. auf den lateinischen Kirchengesang übertragen worden.

viele Kleriker, namentlich Mönche infolge des Bilderstreites aus dem Osten vertrieben, in abendländischen Klöstern eine neue Heimat suchten und fanden. Sogar in St. Gallen müssen zur Zeit des Notker Balbulus um 900 byzantinische Mönche geweiht haben; bestellt er doch in einem Briefe an den Frater Lambertus Grüße von den Fratres hellenici. Vielfältig war die Einwirkung dieser Gäste auf dem Gebiete der Musik. Dem Aurelianus von Réomé, der in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts schrieb, versicherte sogar ein Grieche, die ganze Praxis der Psalmodie, ihre Formeln und deren Differenzen, stammten aus griechischer Quelle. Am wichtigsten wurde dieser östliche Einfluß für die lateinische Sequenzpoesie, die im äußern Strophenbau wie im rhythmischen Gefüge der Verse nichts anderes ist als eine Übertragung der Struktur byzantinischer Hymnodik auf die lateinische Kirchendichtung. Man braucht nur die griechischen Hymnen, wie sie z. B. von Pitra herausgegeben worden sind, mit den Sequenzen des Notker Balbulus zu vergleichen, um ihren Zusammenhang zu erkennen.

Damit stehen wir vor einer auch literargeschichtlich wichtigen Begebenheit. Die so ins Abendland verpflanzte poetische Richtung nimmt ihren Ausgangspunkt bei Efrein dem Syrer, im 4. Jahrhundert. Er schuf Strophenkomplexe von verschiedenem Bau und Umfang der einzelnen Glieder und unter Zugrundelegung nicht des prosodisch-quantifizierenden, sondern des rhythmisch-akzentuierenden Verses. Noch im selben Jahrhundert wurde diese neue, orientalischesemite Dichtungsweise in Byzanz eingeführt und gelangte bald innerhalb der griechischen Liturgie zur Herrschaft. Der Lateiner Hilarius von Poitiers versuchte sie seinen Landsgenossen bekannt zu machen. Aus verschiedenen Ursachen mißlang der Versuch, zumal die lateinische gebildete Welt damals noch an den Überlieferungen der klassischen Poesie hing und so auch Ambrosius seine liturgischen Hymnen im volkstümlichen Versmaß der antiken jambischen Dipodie baute. Es bedurfte eines erneuten Anstoßes von Osten her, um der rhythmischen Dichtung orientalischer Prägung bei den Lateinern Eingang zu verschaffen. Daß es diesmal gelang, ist das Verdienst zumal des Notker Balbulus von St. Gallen, dessen Sequenzen im großen und kleinen griechische Strophenkunst in lateinischem Gewande nachbilden. Erwägt man nun die bedeutsamen Einwirkungen, welche die Sequenzstrophik mit ihrem freien Gefüge für die deutsche Poesie, den Leich, und die französische des Lai und Descortez im Gefolge hatte, so ergeben sich weitreichende literar- und kunstgeschichtliche Perspektiven von Ost zu West, von Efrein bis ins späte Mittelalter hinein und darüber hinaus.

Neben der durch Boëthius vermittelten antiken Musikgelehrsamkeit strömten auf demselben Wege wie die andern östlichen Vorbilder, auch zahlreiche Lehren aus der mittelländischen Musiktheorie in die Musiktraktate der Lateiner, der fränkisch-alemannischen wie der südlichen Autoren. Ich nenne auch hier die acht Tonarten, das System des Oktoëchos, das sich aus Überresten der antiken Tonarten seit dem 4. Jahrhundert an der Hand der christlich-liturgischen Gesangspraxis neugebildet hatte, wahrscheinlich in Syrien, Agypten und Byzanz, im Abendlande aber unter allerlei Umgestaltungen rezipiert und neugeformt wurde. Bis auf Guido von Arezzo, um die Mitte des 11. Jahrhunderts, dauerte diese Abgabe musikalischer Güter an den Westen, d. h. bis zur Trennung

der griechischen Kirche von Rom. Selbst die guidonischen Solmisationssilben *ut re mi fa sol la*, die aus dem liturgischen Hymnus auf den hl. Johannes den Täufer stammen, haben griechische Parallele in den bereits im 9. Jahrhundert abendländischen Schriftstellern, wie Aurelian von Réomé bekannten und aus griechischen Hymnen geschöpften Silbenzusammenstellungen, wie Nonnanoeane, Noeagis, und in den griechischen tetrachordischen Solmisationsilben *ta, tē, tō, te*. Nach Guido gehen die musikalischen Schicksale der Liturgie beider Kirchen auseinander, der Osten erstarrte in den überlieferten Formen, der Westen aber schickte sich zu einer unermesslichen Großtat an, die bis heute das Wahrzeichen europäischer Musik bildet, der Erfindung und Ausbildung der Mehrstimmigkeit, die der Osten bis heute nur aus dem Verkehr mit dem Westen kennt.

Der Übergang musikalischer Güter vom Morgen- nach dem Abendland beschränkt sich nicht auf den Gesang. Bis zur gegenwärtigen Stunde sind laute Zeugen unserer Abhängigkeit vom Osten die Orgel und zahlreiche andere Instrumente. Bemerkenswert erscheint bei der Orgel, daß sie im byzantinischen Kaiserreich, und zwar bis an dessen Ende vornehmlich ein weltliches Konzert- und Hofinstrument war, nicht aber während des Gottesdienstes und in der Liturgie regelmäßige Verwendung fand. Kaum war sie unter Pipin und Karl dem Großen dem Frankenland bekannt geworden, so erhielt sie den Platz, den sie von da an in so hohen Ehren behauptet hat, als Kircheninstrument, wengleich sie auch im späteren Mittelalter, zumal in Italien, als Kammerinstrument, wie wir heute sagen würden, natürlich in kleinern Formen, als Positiv und Portativ beliebt war. In neuerer Zeit war sie aber lediglich Kircheninstrument geworden, bis sie im 19. Jahrhundert durch Mendelssohn auch wieder ein Konzertinstrument wurde. Die Verwendung der Orgel im Gottesdienste bildete dann einen der Differenzpunkte, welche die Orientalen gegen die Lateiner geltend machten. Noch im 15. Jahrhundert konstatierte ein hussitischer Abgeordneter in Konstantinopel, der die rituellen und disziplinarischen Gegensätze zwischen Griechen und Lateinern ausführlich darlegt, Peter Turnov, von den Griechen: *organa aut tubas nullo modo permittunt in Ecclesiis*¹. Gerade aber durch die kirchliche Verwendung der Orgel hat sich der Westen als eminent kunstfreundlich erwiesen. Die Orgel hat dann im Abendland wesentlich zur Ausbildung mehrstimmiger Musik beigetragen, entlieh ihr doch die beginnende mehrstimmige Musik vom 9. Jahrhundert an sogar den Namen.

¹ Vgl. des Hieronymus von Prag *Compilatio doctorum authenticorum contra organa moderna in ecclesiis usitata* aus dem Anfang des 15. Jahrh., die F. Bartos im Anzeiger der Kgl. Böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften in Prag 1915 (in böhmischer Sprache) herausgegeben hat. Da diese ausführliche Kritik der lateinischen Kirchenmusikverhältnisse bisher noch nicht bekannt und verwertet worden ist, mag sich ein besonderer Hinweis darauf rechtfertigen. Wir lesen da u. a. vom *sonitus turpis und confusus organorum*, deren Spieler den Dieben im Heiligtum gleichgestellt werden: „*Talis est organista nunc usitatus, immo vere non fur, sed sacrilegus, qui ab ore puerorum purorum et sanctorum sacerdotum subtrahit tanquam pessimus sacrilegus laudem dei et orationes a domino traditas, ut puta Gloria Patri, Alleluia, Symbolum, interdum totum, interdum partim intercidendo ita, ut cantantibus scolaribus propter talem incisionem nullus sensus remaneat. Similiter in Prosis et similibus, ut Veni sancte Spiritus, Veni pater pauperum, Dignare domine die isto, Miserere nostri domine, Salvum fac domine populum tuum. Heu qui suspendunt fures vaccarum, et hos deceptores animarum et sacrilegos tolerant, protegunt et magnificent, punire dissimulantes.*“

Unter den durch Guido von Arezzo beschriebenen Arten dieses Organums, also mehrstimmiger Musik, gibt es eine, in der eine Stimme unverändert liegen bleibt und die andere sich darüber oder darunter bewegt. Das ist aber nichts anderes als die bis heute in der griechischen Kirche heimische Praxis des Tson¹, des sich gleich bleibenden Begleittones, die Stillierung eines ganz primitiven Verfahrens, das z. B. in der Dudelsackmusik bis zur Gegenwart weiterlebt, dessen höchste künstlerische Vollendung aber in unserem sog. Orgelpunkte vorliegt.

Nach den neuesten Forschungen stammen indessen fast alle unsere europäischen Musikinstrumente aus dem Orient. Curt Sachs ist sogar der Meinung, daß die Saiteninstrumente des Nordens Europas, Viern und Harfe, wahrscheinlich westasiatisches Gut sind und teils durch die Kelten hereingebracht und bis nach Irland geschleppt, oder durch die osteuropäische Tiefebene auf dem Landwege nach Westen und Norden geschoben, teils, wie die Harfen, die ganz syrisches Gepräge haben, durch syrische Kaufleute in Europa eingeführt wurden². Man hat darauf aufmerksam gemacht, daß die Gestalt der ältesten westlichen Fidel im Utrechtspalter (9. Jahrh.) genau noch heute in Turkestan vorkommt, als wesentliches Glied asiatischer Instrumentenentwicklung.

Auch das Ritterhorn, der Olfant, stammt aus Byzanz und mag gleichzeitig mit der Orgel in den Westen vorgedrungen sein, vielleicht auch sogar die Fidel. Schwierig und wenig geklärt ist die Herkunft der Harfe. Hält man das altnordische Wort „harpan“ (= reißen) für die ursprüngliche Wurzel, dann wäre der nordeuropäische Ursprung unabweisbar. Andererseits gibt es bekanntlich die Harfe bereits viele Jahrhunderte vorher bei den alten Ägyptern, und zwar sogar in der großen und heute geläufigen Form. Auch bei den Syrern des Altertums und des Mittelalters ist die Harfe nachgewiesen. In Europa erscheint sie zuerst im 8. Jahrhundert bei den Angelsachsen und Iren³; bei den letztern ist sie dann Nationalinstrument geworden.

Was die Streichinstrumente angeht, so haben die Völker der klassischen Antike sie nicht gekannt, wohl aber der Orient und zwar bereits in uralter Zeit. Nordeuropäisch bodenständig ist die Streichleier, kymrisch Crwth, im germanischen Mittelalter Chrotta oder Kotta, dagegen islamisch die Rebab, Rebec und Rubebe.

Unbestreitbare Entlehnungen und Anlehnungen an die Musikinstrumente der islamischen Welt sind aber seit dem 9. Jahrhundert zu beobachten, vom Süden, Sizilien und Südwesten, Spanien, her. Der Prozeß beginnt mit der Eroberung dieser Länder durch die Araber. Bekanntlich herrschte am Hofe Friedrichs II. in Italien ein echt orientalisches Treiben; auch an Musikern männlichen und weiblichen Geschlechts fehlte es nicht. Die Kreuzzüge, deren künstlerische Ergebnisse übrigens bis heute noch nicht im einzelnen untersucht worden sind, und der Levantehandel der Republik Venedig verstärkten den

¹ Man kann das Tson in der Kirche des griechischen Kollegs S. Atanasio in der Via del Babuino zu Rom an Sonn- und Feiertagen hören; freilich erscheint es hier in zivilisierter Fassung; in den Kirchen des Orients klingt es nicht selten abstoßend.

² Vgl. Curt Sachs, Die Musikinstrumente (in der Sammlung Jedermanns Bücherei) 27.

³ Vgl. desselben Handbuch der Instrumentenkunde 232.

Kulturaustausch von Ost zu West. Auf diesem Wege machten die Europäer allem Anscheine nach auch die Bekanntheit mit den gesanglichen Vorzügen der Kastratenstimmen, die seit dem 16. Jahrhundert in Venedig, Rom und München auftauchen. Sicher aber kam Europa durch arabische Spielleute¹ in den Besitz der meisten spätmittelalterlichen Instrumente. Die Laute hat in allen europäischen Sprachen ihre arabifizierende Urbezeichnung behalten; islamisch-sarazenisch sind auch die Schnabelflöte, Schalmei, Trompete, Mandole, Mandoline, Gitarre, Psalterium, Pauken, Trommel, Becken, Triangel. Bis über das Mittelalter hinaus vermittelten osteuropäische Wandermusikanten den Zuzug aus Asien; so erhielten wir die Querflöte, das Hackebrett und von den Zigeunern seit dem 15. Jahrhundert die Sackpfeife und andere Tonwerkzeuge. Alle diese Instrumente wurden aber von den Europäern rastlos verbessert, entwickelt und zu einer den Orientalen verschlossenen Leistungsfähigkeit gebracht.

Die jüngsten Forschungen deutscher, spanischer und englischer Gelehrter haben dann diese Einflüsse aus dem arabischen Spanien in ungleich größerem Umfange nachgewiesen. Einer der frühesten mittelalterlichen Schriftsteller, die sich mit dem Arabischen beschäftigten, war Hermannus Contractus von der Reichenau († 1054). Seine notenschriftliche Verwendung der Buchstaben als Intervallzeichen wäre nach Farmer² eine Entlehnung aus dem Arabischen; wenigstens kennen die Araber ähnliches seit dem 9. Jahrhundert (al-Rindi † 874). Burdag³ hat weiter den südfranzösischen Minnedienst auf arabische Einwirkungen zurückgeführt, und der Spanier Ribera⁴ entdeckte Vorbilder

¹ Vgl. Henry George Farmer, Clues for the Arabian Influence on European Music Theory, im Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland (1925) 61 ff. Auch die Bezeichnung Craquir oder Eschaquiel kommt vom arabischen Mišqar oder al-Schaqira.

² Vgl. Farmer a. a. D. 71, und Riano, Notes on Early Spanish Music 18.

³ Vgl. Burdag in den Sitzungsberichten der preuß. Akademie der Wissenschaften (Berlin 1904) Nr. 28.

⁴ Julian Ribera, La música de las Cantigas, estudio sobre su origen y naturaleza und La música andaluza medieval en las canciones de Trovadores y Troveros (Madrid 1922) ging der Frage nach dem Ursprung der musikalischen und poetischen Eigenheiten der südfranzösischen Troubadourlyrik des 12. u. 13. Jahrh. nach. Manches darin erinnert an lateinische Hymnen und Sequenzen; anderes aber hat dazu keine Beziehungen; der Versbau, die Strophentechnik, der Parallelismus der Strophen in Reim und melodischen Motiven u. a. Da nun die ältesten südfranzösischen Troubadours dieselbe Kunst pflegten wie ihre spanischen Kollegen und ihre erste Blüte gerade in die Zeit der Herübernahme der sarazenischen Instrumente, Laute, Gitarre, Psalterium, Kubebe, Horn durch den lateinischen Westen fällt, so kam Ribera auf den Gedanken, die Lösung des Rätsels in den Schriften, musikalischen Traktaten, historischen und literarischen Quellen der spanisch-arabischen Autoren am Hofe von Cordova zu suchen und überhaupt in der arabischen Poesie und Musik vom 8. bis 11. Jahrh., soweit wir darüber Bescheid wissen. Dieser letzteren hat er eine ungemein ertragreiche Studie gewidmet, die alles darüber Veröffentlichte weit hinter sich läßt (vgl. nur die Zusammenfassung und Inhaltsangabe S. 341 bis 345 in dem 3. Heft seiner Música andaluza medieval 36—42). Dabei stellte sich heraus, daß die charakteristischen Formen des Rondeau, der Ballade und andere Typen der Troubadourlyrik sich zuerst in der arabischen Poesie vorfinden und auch der Bau der Strophenmelodien der gleiche ist. Strophische Gebilde wie ab + ab + aaab + ab, oder ab + ccab, oder aaab und aaba, wie sie für die altfranzösischen Chansons charakteristisch sind, besitzen in der lateinischen Poesie keine Vorbilder, gehören aber zur monodischen Kunst der Araber und besonders der andalusischen Lyriker am Hofe der Kalifen zu Cordova. Vgl. dazu Wolf im „Archiv für Musikwissenschaft“ V 268 ff. Ribera hat dann seine Übertragungen auf die Lieder der Troubadours,

der provenzalischen Troubadourlyrik in der arabischen Poesie und Musik des 8.—12. Jahrhunderts. Eine Reihe von poetisch-musikalischen Strophformen der südfranzösischen Lyrik seit dem 12. Jahrhundert wiederholt diese Vorlagen in treuen Nachbildungen und belegt die Übernahme von künstlerischen Ausdruckswesen, wie sie zumal am Hofe der Kalifen von Cordova in Andalusien heimisch waren. Ribera geht so weit, die arabische Musik, in der persische und byzantinische Elemente weiterlebten, als die geschichtliche Brücke zwischen der antiken und der europäischen Kunstmusik seit dem 12. Jahrhundert anzusehen. Farmer¹ führt sogar die französische Praxis des Discantus, Déchant, das wichtige Stadium in der europäischen Mehrstimmigkeit, direkt auf arabischen Ursprung zurück. Der lateinische Hochetus, Dchetus wäre nach ihm nur die lateinische Form des arabischen iqā-at. Die Tonzeichennamen Elmuahim und Elmuarifa (Coussemaker, Script. I 339) sind die arabischen Worte al-mābūma und al-mārufa. Sicher ist, daß Einwirkungen der maurisch-arabischen Musik auch im christlichen Spanien noch lange lebendig blieben.

Mannigfaltig sind endlich die Beziehungen der lateinischen Musiktheorie zur arabischen. Eine Handschrift aus dem 11. Jahrhundert in Monte Cassino, bis wohin bekanntlich die Sarazenen von Sizilien her vorstießen, enthält in einem lateinischen Traktat allerlei arabische Worte; es sind darin die Stufen der Tonleiter mit den arabischen Namen für Sonne, Mond, Wasser, Feuer u. a. bezeichnet², und als vom 12. Jahrhundert an die arabische Philosophie von Spanien her, zumal von der auch von christlichen Hörern, z. B. von Engländern, besuchten arabischen Hochschule von Cordova, zur Kenntnis der Lateiner gelangte, erfreuten sich auch die Musiktraktate der Araber bei den lateinischen Musikgelehrten eines starken Interesses, zumal des Avicenna und Alfarabi. Von einem Zeitgenossen, Virgilius von Cordova, erfahren wir, daß an der dortigen Schule auch Lehrer für Musik angestellt waren (duo magistri legebant de musica [de ista arte quae dicitur organum]³). Der Engländer Walter Odington führt den Avicenna sogar unter den musikalischen Autoritäten auf, zusammen mit dem hl. Gregor, dem hl. Bernhard und dem Psalmisten, und

Trouvères und Minnesänger angewendet, in den drei Heften seiner Studien über La música andaluza medieval en las canciones de Trovadores, Troveros y Minnesinger (1923—1925). Freilich haben diese Übertragungen Widerspruch gefunden, und mit Recht; sie setzen für das 12. und 13. Jahrh. einen Zustand der (akkordischen) Begleitung und der selbständigen Führung der Instrumente voraus, der allem entgegen ist, was uns die Quellen darüber berichten. Dieser Teil der Riberaschen Veröffentlichungen hält demnach vor der Prüfung nicht stand. Überhaupt ist es unzulässig, syllabische Notierungen weltlicher Lyrik ohne Rücksicht auf die metrisch-rhythmischen Verhältnisse der Texte zu rhythmisieren, außerhalb der Texte gewonnene rhythmische Schemata ihnen aufzuerlegen.

¹ U. a. D. 75 ff. Freilich wird Farmer aus der Erwähnung des Organum bei Virgilius von Cordova zuviel geschlossen haben, denn Organum ist nicht Discantus.

² Vgl. Wagner, Neumenkunde² 105 Anm. Wenn Farmer (a. a. D. 67) auch einen Zusammenhang zwischen den arabischen und lateinischen Solmisationsstufen annimmt:

arabisch:	Mim	Fā	Sād	Lām	Sin	Dāl	Rā	
guidonisch:	mi	fa	sol	la	si	do	re	
						ut		

so ist dieser doch sehr unwahrscheinlich. Denn die Silbe „si“ gibt es bei Guido nicht; wäre er von den Arabern abhängig gewesen, so würde er sich nicht mit sechs Silben begnügt haben. Dann hat Guido nicht „do“, sondern „ut“, wofür die arabische Reihe kein Vorbild liefert.

³ Vgl. Farmer a. a. D. 75.

zitiert von ihm den Satz: *Inter omnia exercitia sanitatis cantare melius est*¹. Der Dominikaner Hieronymus von Mähren im selben 13. Jahrhundert und Zeitgenosse des Thomas von Aquin im Pariser Kloster des hl. Jakob, übernahm in sein großes compilerisches Werk *De musica* ein ganzes Kapitel aus Alfarabi². Ebenso Vinzenz von Beauvais in seinem *Speculum doctrinale* und andere. Es sind vorwiegend theoretische Darlegungen, Definitionen und ähnliches, die so in den Gesichtskreis der Lateiner gerieten. Die Schrift des Alfarabi über Musik kannte das Mittelalter aus der Übersetzung des Gerhard von Cremona. Von Alfarabi und Avicenna übernahmen die lateinischen Musikschriftsteller das Verhältnis 4:5 für die große Terz und 5:6 für die kleine, und damit ihren konsonanten Charakter, während die früheren lateinischen Autoren sie mit den Verhältnissen 61:81 und 27:32 als Dissonanz lehrten. Und es ist gewiß kein Zufall, daß gerade Engländer, wie Walter von Odington und der Anonymus IV. bei Coussemaker I, die konsonierende Eigenschaft der Terz vertreten. Sogar die in den lateinischen Musiktraktaten des 12./13. Jahrhunderts so breit behandelten Modusschemata der Verbindung von Longa und Brevis zu rhythmischen Einheiten, die ersten Ansätze zur späteren Taktlehre, also die Mensuraltheorie, stammen nach Ribera aus den Schriften der arabischen Musiker in Spanien³.

Sollten diese Aufstellungen standhalten — manches bedarf noch näherer Untersuchung — so wäre eine Umgestaltung unserer Grundanschauungen über den Verlauf der Musikgeschichte unabweisbar; auf jeden Fall eröffnen sich damit der musikgeschichtlichen Forschung neue und große Gebiete. Freilich mußten die Spuren arabischer Musikgelehrsamkeit sich im Gesamtkreis musikalischer Betätigung am ehesten verweisen, da bald darauf die europäische Musik sich zu den gewaltigen Errungenschaften anschickte, deren Träger die englische und niederländische Schule des 15. Jahrhunderts wurden. Wie dem auch sei, der Einzug des arabischen Aristotelismus in die abendländische Gedankenwelt, auf den sich bisher unsere Kenntnis der Beziehungen beider Kulturen zueinander so gut wie beschränkte, ist nur einer der Erfolge der weitgreifenden geistigen und künstlerischen Befruchtung des Okzidenten durch den Orient. Die arabischen Gelehrtenschulen in Spanien zogen damals viele wissenschaftsbegeisterte Männer aus England und Frankreich an, die dann die arabische Gelehrsamkeit in Vorlesungen und durch Übersetzungen arabischer Schriften in Westeuropa bekannt machten.

Vom 15. Jahrhundert an steht der europäische Westen ganz auf eigenen Füßen. Asien konnte ihm nicht mehr viel bieten. Jahrhunderte hindurch hatte es Europa, um es so auszudrücken, mit künstlerischem Rohstoff versorgt, den die beweglichere und vorwärtsstrebende Eigenart des Abendländers umgestaltet und wesentlich fortschrittlicheren Zielen dienstbar gemacht hatte. Kaum waren aber die aus dem Osten stammenden Instrumente alle beisammen, da begann im europäischen Nordwesten und in Venedig ein in-

¹ Coussemaker I 193.

² Ebd. 10.

³ Über die Abhängigkeit z. B. des Philosophen Dominicus Gundissalinus und seiner Darlegung *De musica* von Alfarabi vgl. Ludwig Baum, *Dom. Gundissalinus, De divisione philosophiae* (Beiträge zur Gesch. der Philosophie des Mittelalters von Baumker und v. Hertling, Bd. IV, Heft 2—3, 96 ff. und 240 ff.).

strumentales Suchen, Experimentieren und frisches Wagen, das bereits im 16. Jahrhundert eigene Musikformen zeitigte, das Ricercare, die Toccata, Suonata und Sinfonia. Fortan spielte Asien nur mehr die Rolle des Empfängers, dies bis zu dem Grade, daß allmählich und mit dem wachsenden Verkehr zwischen beiden Welten um so energischer die europäische Musik ihren Einzug in den Orient hält. Politische und Handelsbeziehungen, aber auch die europäischen Missionare haben das ihrige getan, um unsere Musik den Gebildeten im fernen Osten zu vermitteln. Nun ist dieser Durchdringungsprozeß mit westlicher Kultur und Kunst bisher weit davon entfernt, das Aussehen der einheimischen Musik verändert zu haben, denn es fehlt auch dort nicht an Widerständen, die der wissenschaftlich gerichtete Musikfreund durchaus nicht verurteilen wird; im Gegenteil, wir haben alle Ursache, dieser zwar auf uns seltsam wirkenden, aber für die Entwicklungsgeschichte der Kunst ungemein wichtigen Musik ein langes Leben zu wünschen. Ist sie doch ein Stück echten Volkstums, der Widerschein eigenartiger künstlerischer Strebungen, nur in anderer Richtung geleitet als die unsere, wenngleich, das dürfen wir getrost sagen, auf primitivem Grunde aufgerichtet und groß geworden, auch weniger ergiebig und reichhaltig. Der geschichtlich geschulte Beobachter der gegenwärtigen musikalischen Entwicklung könnte sogar einige merkwürdige Vergleichspunkte zwischen dieser und den künstlerischen Gewohnheiten der Orientalen ausfindig machen.

Um so mehr bildet diese östliche Kunst heute den Gegenstand gelehrter Durchdringung. Nach vielen wissenschaftlich, namentlich methodisch unzureichenden Versuchen arbeitet die exotische Musikforschung mit ganz exakten Mitteln, wie phonographischen Aufnahmen und mathematisch genauen Methoden der Bestimmung der Tonhöhen und Rhythmen, und bemüht sich, die musikalischen Leistungen der Nichteuropäer für das wissenschaftliche Verständnis der Entwicklung der Gottesgabe, die die Musik ist, nutzbar zu machen.

Wir Europäer, die der Genius der Kultur zu so einzigartigen Ruhmestaten berief und befähigte, wollen uns immer wieder dankbar alles dessen erinnern, was aus dem Osten, aus dem das Licht kommt, uns auch an künstlerischen Anregungen zugeflossen ist.

Prof. Dr. Peter Wagner.